

学术思辨 与文学想像的通达

◎赵毅衡 谭光辉

谭光辉:就像我们看到的,赵老师在学术方面,付出精力最多的有三个领域:形式论,符号学,叙述学。但是,在学术研究之外,你还进行了很多随笔、散文、小说的创作,诗歌创作还不大读到。

赵毅衡:我也写诗。我在比赛胡说八道的能力,只是想胡说得漂亮。

谭光辉:学术与创作这两个领域,我觉得在你那里是相通的。文学创作中有学术思维,学术思维里面有很多文学才思的流露,这之间有统一。但是,毕竟我们还是看得出来两种不同的文体和套路。学术研究就是学术研究,散文随笔就是散文随笔。你在这两者之间不断地穿梭,这两种体验肯定还是不一样的。当你在这两种模式之中穿行的时候,体验有什么不一样呢?

赵毅衡:很痛苦啊,非常痛苦。因为一般来说,文学批评包括文艺理论都是为文学创作服务的。第二文学,二手货,被人叫成这样不好,感觉不好。实际上这是完全不同的两种思维方式,我有时候玩玩那个东西(文学创作)是因为累了。说句老实话,我没有好好做过创作,也没有好好写诗,也没有好好写小说,散文也是被人喊得没办法。现在《川大校报》副刊就逼了我拿出一串,叫做“趣味符号学”,每次连载一个豆腐块。我觉得挺好玩儿的。

谭光辉:我就想问这两种体验有什么差别。因为既做学术又做创作的人其实不是太多。做学术的人可能会写一些散文,但是他可能不会去体验写小说。而你在做学术之余还写了这么多作品,两种体验有没有强烈的反差?可不可以给我们描述一下?

赵毅衡:我创作上没有成就。不是说我看不起创作,而是“女的嫁错郎,男的入错行”,这是一辈子倒霉的事,但是我入了这一行也就没办法。1970年代末的时候,大家终于可以读书,终于可以做自己的事,在创作界成名还是件挺容易的事,一个短篇小说就可以成名了,《伤痕》就是一篇短篇小说。那个时候,作家这个名号如雷贯耳。但是入错行了,那也没办法嘛,一定非要说我这个如何崇高,找了个最枯燥最深奥的,我没有这个自我牺牲

精神。实际上这个里面有点原因,我是“文革”之前的大学生,不管怎么说,就已经入了一个行了,考大学选志愿实际上就是入行,一旦选了志愿,终身脱不了。而写作的人呢,大部分“文革”中是知青。知青那一代是非常了不起的,客观的原因,从城里下放到农村,实际上就没人管了,很自由。到生产队里,村长要做点管制,但是不像辅导员,辅导员是知识分子管知识分子,这十年就靠自学,耽误了整整一代的知识分子,耽误了中国的学术,耽误了各种科学,但是培养了中国的一代艺术家。艺术家如何培养,我归结为一句话就是没人管你,自由发展。我缺乏一个没人管的阶段,所以做不成艺术家。

谭光辉:你觉得自己入行了学术研究,创作是一时的兴趣,但是你在1990年代写过《写小说这怪念头》这篇文章,说当时有人问你为什么写起小说来了,你幽默地回应说“你这句话应该问你为什么没早写小说呢”,这句话的意思其实是自己早就该写小说了。当时你在那篇文章里有一个解释,“学术是一个圈子,小说是一个圈子”,您非常幽默地说了一句,为什么写小说,是“因为女诗人和女作家一般比女学者漂亮,而且都会跳舞”,这当然不是真实的原因,但是1990年代创作的时候究竟是什么样的想法呢?

赵毅衡:创作无动机,一旦有动机就创作不好了,如果觉得心里痒,手痒了就动手写吧,有人愿意登也挺好,有人愿意读那更好。如果把创作真当作一回事,写出来全是《战争与和平》,叫人难受得很,太正经了,太当作家国大事了。

谭光辉:就是好玩?

赵毅衡:对。

谭光辉:你是不是持这样一种观点:创作是随性为之,学术是经过深思熟虑?

赵毅衡:我说过“趣味”这两个字非常有必要。

谭光辉:你说过:“创作是强词夺情,散文是强词夺趣,论文是强词夺理,不患情趣理,只患无强词”。

赵毅衡:这话有点傲慢,好像我强词一样。经常有人问我,你做学术是不是代表了真理?我说没有代表真理。你问我们两个祖师爷,索绪尔、皮尔斯,他们相当重要的就是强词夺理,只要说出个理,自圆其说。关键在第二点,你有没有很强大的逻辑语言来支持它。经常有学生拿毕业论

文来问我怎么办,我说不患无理,患无强词。好像跟我们追求真理这个崇高的目的有点相反,但是我觉得这是对的,世界上没有那么多真理,我发现了真理,我只不过表现不出来。创作和散文都是这样,你有这副文笔的话就能夺情、夺趣。“趣”是很重要的,浅白说就是幽默感。这个是挺难的,学术很难有幽默感。英国人就很幽默,恐怕跟英国的文化有关,他们认为一个人没有幽默感就不完整。有幽默感的话,对自己和别人不会有强烈的要求,也不是一定要改造世界,对自己也有种谦卑感,幽默是一种人身修养,一种世界观。

谭光辉:那理、情、趣是三个很重要的元素,你是怎么处理的这三者的关系,有理是否有趣?趣是否统率前两者?

赵毅衡:这个倒不能这么说,有的哲学家写出来的东西一点趣味也没有。我个人觉得没有幽默感的人很令人害怕,弄成一套挺吓人的东西。幽默感给人缓冲的余地,不是绝对的真理,不以绝对的真理要求别人。

谭光辉:英国人不但幽默也很谦卑,跟它的经验主义传统不知道有没有关系。欧洲大陆的思想相对来说就硬很多,比如德国的,设计一个乌托邦,以绝对真理来要求,德国的很多思想家都有这样一个自己的使命感,把自己弄得很崇高,很宏大的,英美的思想不是这样的。

赵毅衡:这牵扯到了民族性。实际上南欧天主教有很大的特点,天主教教规很严,但有缓冲的余地,你可以忏悔,你做了出轨的事,做完了忏悔了就行,牧师职业规定,不能告诉任何人。新教的起源地是德国,上帝是在你心里,你忏悔没用,你對自己负责,一切以心中之规为主,实际是把责任带到自己身上,人哪有那么完美。

谭光辉:你的随笔、散文里面有很多是对中西文化的介绍和评价,有对中国文化的批评,有对时下的批评,有对欧洲的介绍。您在欧洲待了几十年,时间很长,能否从你个人体验的角度,谈一谈中西文化之间最大的差异,有没有突出的一个差异性?

赵毅衡:这个题目太大了,中西异同表现在各个方面,我想有一个相当大的问题,牵扯到文艺学的问题:想像力。我有几个同学在做“奇幻”,直接接触到中西文化的想像力。西方的小说、电影

不断讲到未来,这个未来都不太光明,世界末日,世界末日以后怎么重新开始。《圣经》讲末世论,末世论就是启示录,所有的人都要受审判,哪怕你死了也要从坟墓里面起来挨审判,所谓四骑士,砍倒一些罪人,最后审判就是耶稣二次降临。未来并不光明,所有犯的罪都要受审判。我奇怪的是中国文学中国电影不写未来,把未来这个大时间向度剥夺了。我个人特别喜欢看凄凄惨惨的未来电影,不管是卫星撞地球,还是全球传染病。而中国几乎一部未来故事都没有,梁启超写《新中国未来记》,写了四五章就写不下去了。难道中国人没有未来吗?个别小说还是有,但是这么大一个方向,没有进入文人的眼界,没有进入艺术表现,没有进入真正的哲理的思考。这很奇怪,中国人永远在回顾过去,三皇五帝。我不太明白这个状态能够延续多久。

谭光辉:奇幻小说、现在的网络玄幻小说会不会对这个问题有所改变?

赵毅衡:但是你看网络的玄幻小说老是像科幻小说,不像科幻小说,刘慈欣做得很好,但是明显他在模仿。中国民间宗教其实很有未来感,就是弥勒再世。如来佛是现在佛,燃灯佛是过去佛,弥勒佛是未来佛,弥勒佛来到,这个世界就是未来了,中国的弥勒崇拜,是一个很强劲的民间潮流,却从来没有进入知识分子思考。在民间被叫做天理会、白莲教、明教等各种变体,明朝就是从明教来的,朱元璋政权是中国历史上唯一真正从民间来的政权。这个是有条件的,第一个掌握政权的是蒙古人,第二个是下层,是儒家的宗法统治放松了,所以形成了明教,这是朱元璋成功的民间背景。但是一旦掌握了政权,就转入儒家。

谭光辉:你写过一篇文章提到过中国的未来小说,叫《可怕的不对称:中国的未来小说》,感觉你比较关注未来,2006年左右到“川师”讲座,也提到未来小说。

赵毅衡:因为这牵扯到一个根本问题,我们不想未来吗?中国人怎么不想未来呢?

谭光辉:这是一个时间向度问题。

赵毅衡:中国人一旦想未来就是我们的GDP要什么时候就怎么样,但是文化上不想未来。文学表现方面,第一个是没有谜题电影小说。像《盗梦空间》、《穆赫兰道》。最近中国有一部电影叫

做《全民目击》,但最后还是解决了谜题。而《盗梦空间》不知道哪一个是真的哪一个是假的。从古到今的一个大题材,就是未来人类要被惩罚,然后人类再得救,小说总要有个灾变有个灾难。这么个大题目,实际上不仅是现代小说电影,而且是自古以来中国文人都愿意去努力。我等着中国哪个作家和电影家做这个事儿。不想像未来就没有想像,过去已经在那儿了,现在的中国电影只不过就穿越到过去做个妃子。

谭光辉:我曾经到过上海的朱家角。朱家角那里树了一个人的像,这个人叫陆士谔,陆士谔是朱家角那边的名人。它那里有一段介绍文字,陆士谔写了一本小说叫《新中国》,他写这本书的时间是1910年,他预言了一百年后中国上海会开世博会,上海会有跨江的隧道,结果这些都成了现实。后来上海人给他树了一个像,说他是一个伟大的预言家,因为他这本小说里面写到了上海的未来。陆士谔预言了未来。

赵毅衡:是是是,是有这个人。晚清是个很特殊的时期,也就只有晚清。刚才我说到梁启超,实际上晚清有一大批(作家书写未来)。但是“五四”马上就切断了,这个就很奇怪。“五四”以后几乎无未来小说,当然也有几部,几本不能算数。

谭光辉:科幻小说的引进和西方其他小说的引进是同步的,包括凡尔纳的小说被翻译进中国也是那个时候。

赵毅衡:那个是科普,凡尔纳的小说是科普。

谭光辉:那时也有些是科幻小说,比如说有个什么《海底两万里》,还有个《月球殖民地》。当时鲁迅还参与了这个事情,翻译了一些科幻的东西。阿来在四川还搞了一个科幻杂志《科幻世界》,也是这方面的内容。

赵毅衡:他们说的科幻都是科普,他实际上是想普及一些科学知识,想展望一下科学发展的未来,这个还是在科学主义当中。

谭光辉:对。但我当时还有个很奇怪的想法,是我在读《红旗歌谣》的时候产生的。《红旗歌谣》写母猪赛大象,玉米秆子上结好多玉米棒子,我觉得这个有幻想性质,而且幻想性质很强。

赵毅衡:有一部电影可能是中国唯一的未来电影,叫做《十三陵水库畅想曲》,写店里的糖随便拿的时代。

谭光辉:当时我大胆地想像:好像大跃进的时候

赵毅衡 谭光辉

有了一种转基因的预言,那些作物非常的高产。所以这取决于怎么去看,如果我们拿西方那种比较大胆的未来小说去比较的时候,发觉中国的未来小说是很缺乏的,因为西方科幻小说有一种对未来的灾难性的预言。

赵毅衡:我谈的不是小说,我谈的实际上是整个思想体系,关于未来是有一个思考的,未来经常不是进步的,未来可以是末日审判。

谭光辉:对对对,他们有末日审判。我觉得是不是可以这样看:在中国古代的时候,学术是累积式的,把最好的时代想像在最远古的未来,尧舜禹时代。在“五四”之后,特别是马克思主义、共产主义进来之后,我们把未来设定为一个现实的、具体的未来。

赵毅衡:我们没有对未来的想像。实际上民间有,而且延续了许多世纪,但是在中国思想上完全没有表现。

谭光辉:赵老师你翻译过一本小说叫做《化身博士》。为什么选择这本小说来翻译呢?跟刚刚的话题有没有一个关联性?

赵毅衡:我太喜欢翻译小说了,所以我就敢碰它,一碰了就会上瘾的,比写小说都容易上瘾。所以人生万般苦,有好多事喜欢做却做不得,翻译小说我觉得是世界上最快乐的事情。我翻译《化身博士》,这个牵涉到个人生活了,当时我母亲生病了,癌症,我去看她。当时又没电视这些东西,长夜无事,我就说故事,说的就是自己看的小说的故事。《化身博士》这个故事挺好玩的,所以就讲。讲了我母亲很高兴,她说“你翻译出来”,我就做了。后来我母亲走了,没人命令我翻译了,我就不翻译了,什么时候让我退休我就好好翻译。已经好几本书的翻译在盯着我做了,合同都签了。

谭光辉:就是说翻译这种小说和自己的对未来小说的喜爱或者偏好是没有关系的吗?

赵毅衡:有关系。《化身博士》是一个典型的人格分裂的故事,而且是一个典型的符号叙述学的故事,它是一个很精彩的叙述寓言。

谭光辉:我也读过一些你的小说,比如《妓与侠》、《开局》、《居士林的阿辽沙》。写这些小说的时候是你正在进行叙述学研究的时候,都是1990年代,时间相隔不远。叙述学研究和你的创作之间有没有一种互动关系?

赵毅衡:恐怕是作家不需要读理论,读了理论恐怕写的东西就有点儿呆了。我只是在试试能否忘了理论。写小说要有趣,写诗要狂,做理论的再狂也要一点一点说明清楚。我认为这是两种完全不同的思维方式,不能混。

谭光辉:所以这二者之间不能互相影响?

赵毅衡:不能不能。

谭光辉:我在读赵老师的小说的时候发现有很多的叙述技巧的东西在里面。比如《开局》这篇小说,叙述人称就换了三次。

赵毅衡:那就是写糟了。不自觉地让理论爬进来了,我失败了,而且让你看出来来了。

谭光辉:我能够在你的小说里面读到一些叙述学实验的痕迹,我不知道这个是你的实验呢,还是不自觉地无意识中冒出来的?

赵毅衡:无意识无意识。这种做法不太好。

谭光辉:就是有一些匠气了。我跟另外一个小说家,我们学校的作家何大草讨论小说,他说小说就是要有匠气,小说是有技巧的。你怎么理解这个问题?诗是肯定要灵感的,但小说是灵感占主导还是叙述技巧占了主要的部分?

赵毅衡:想像力占主导。没有想像力就没有任何文学创作,想像力跟理论没有什么关系。

谭光辉:那么叙述者也是被想像出来的?

赵毅衡:这个就牵涉到叙述学了,那是两码事,这个就是“当说者被说的时候”了。这个是人大出版社出版的,人大出版社的责任编辑,最后在年终总结大会上被社长批评说,“你们取的题目有的太不通,这是个什么题目嘛!”当场就给批评,差一点儿记过一次。《当说者被说的时候》,故意耍了一点儿“剧透”,我不喜欢循规蹈矩的标题。

谭光辉:就这个题目,赵老师能不能给我们普及一下?

赵毅衡:就是说一个作家写小说的时候,必须想到这个小说是怎么讲出来的,创造一个叙述者,或是一个叙述框架。所以叙述者是被说出来的,同时他又说出整个故事的,所以这就变成一个悖论了。叙述者在叙述当中,究竟是被说出来的呢还是说别人的呢?他首先要被说,然后才能说别人,但是他的被说的痕迹是不清楚的:是说者,同时又是被说出来的。所有的虚构都是委托叙述。一个历史学家或者一个新闻记者,他是不

能委托的,一个人坦白,他是不能委托的,作者就是叙述者。或许昨天的我是昨天的叙述者,今天翻悔了,但他不能否认昨天的是他叙述的,所以纪实性叙述不能委托叙述,作者必须自己负责任。而虚构的一个大特点是委托叙述,我委托一个人格或者委托一个框架做叙述。在那个叙述世界当中,叙述者负责,作家不负责了。《格列佛游记》说小人国,荒唐无稽,对于作家斯威夫特来说,的确是他写的这个荒诞无稽的故事,对于叙述者格列佛来说那是真的,这就是个委托叙述。比如现在我说“我来说个段子啊”,那意思是说下面说话的不是我,我不负责任了,钱锺书称为“献疑于先”。听的人也分出一个人格来,一个听段子的人格。

谭光辉:那这就会产生另一个问题,就是说叙述者为他所讲的故事负责任,作者又要为这个叙述者负责任。我举个例子,“文革”时期我们的小说家很多都被打成反动派,被打成反动派是因为“你为什么要说这么一个故事呢?”你要委托这么一个叙述者去讲那么一个故事,那你就为这个叙述者所讲的故事负责任。如果我们否认这种关系的话,那么小说家作家就可以借小说来影射很多东西。

赵毅衡:法庭上叫做小说诽谤,小说诽谤是可以有的罪名。法庭首先要判决这篇文章超出小说的体裁规定性了。

谭光辉:这就涉及到一个问题,比如小说叙述的内容如果与现实的关联性相似性比较大,叙述者就会被认为是作者的一个代言人,叙述者和作者间的关系会靠近,靠得很近的时候就可能要为故事中的东西负责。

赵毅衡:谁判断呢?要么是法庭,要么是……

谭光辉:读者吧,比如普通读者,他可能会认为这是一个真实的事件。

赵毅衡:任何人都可以做出这样的判断,这本身就是把虚构和纪实混起来了。读者法庭认为你这个虚构是假的,是障眼法,没有做到真正的虚构,因此我判断你这个作者要负责任。

谭光辉:但是关键是作家在写的时候他也是本着这么一种态度。他在反映生活,首先要体验,体验了生活就要真实地反映生活,他认为自己写小说就是写的一种真实,而且比真实更真实,他自己写小说的时候都没有把它当作虚构

在写。

赵毅衡:那他自己就没理解纪实与虚构。

谭光辉:这就生出一个问题来,“小说到底可不可以写实?”

赵毅衡:可以可以,那是肯定的。但是从形式上来说,小说内容是不透明的,不直接表现经验真实。假定有经验真实的话,它不直接表现,跟新闻,跟历史有个明显的对比。

谭光辉:新闻跟历史,从新历史主义的观点来看的话也是不透明的。

赵毅衡:新历史主义,说历史与小说没有区别,有很多说不通的地方。有一个最简单的考验:南京大屠杀是虚构的吗?它必须是对事实负责的,不管你说李鸿章是爱国者还是卖国贼,都可以,历史家你去写,只要你能举证。

谭光辉:小说不用举证。

赵毅衡:我们要求证符号表意的“真值”,有两种办法,第一种是直观,直观经验,譬如我说这个杯子是白色的,直观就是这样的。第二种是文本间互证,比如这个杯子已经不存在了,有人记录了,有人举证了。但是小说呢就不需要这个东西。实际上柳青《创业史》的“序言”就是在举证,但不需要你举证的时候举证,就是放弃小说的特有力量。

谭光辉:所以小说的观念是在不断变化的,像柳青那个时代,小说的观念就和我们现在的观念就不一样了,我们现在肯定更偏向于它的虚构性。

赵毅衡:这个不能说不同时代的,柳青这种解释实际上是混淆了纪实和虚构的最基本的界限。

谭光辉:但是他也没说他要纪实的或虚构的方法来写作呀!

赵毅衡:问题是,你既然写的是小说,写了小说两个字,那就不能是纪实了。浩然写《金光大道》,浩然后来在“文革”当中成了大红人了,“文革”以后被人追查,他就说我当时是受命写作的。那么当时到底现实不现实呢?他就受命作虚构嘛。

谭光辉:那么你怎样描述小说这种体裁?比如说小说到底是个什么叙述?

赵毅衡:我的看法是小说是不透明的,跟现实隔了两层,它是再现的再现。

谭光辉:就是说它是虚构叙事?

赵毅衡:虚构叙事都是再现的再现。

赵毅衡 谭光辉

谭光辉:还有一个问题,从小说创作这个角度来看,到底是叙述方式或者说叙述者更重要呢,还是叙述出来的故事内容更重要?还是这两者他们是融为一体的?我们怎么理解叙述的方式跟叙述出来的内容这两者?我们在解读小说的时候,应该更关注哪一点?

赵毅衡:这个是个千年老问题了,内容不断地在重复。《诗经》当中说“窈窕淑女,君子好逑”,说到现在说五千年了,现在的情歌唱的还是这个内容。陶喆的题目就清楚得不得了:《你到底是爱我还是他》。这个内容不知道重复多少遍了。

谭光辉:你的意思是文学主要是形式在变,其实内容没变。还有一个问题,在你看来,中国当代的小说创作或者文学界的创作,主要存在哪些方面的问题?有哪些优点?

赵毅衡:刚才我们谈到的就涉及这些问题,刚才谈到中国思想当中某些缺陷,中国现在的小说是如何把它设法弥补一下。电影是个公共体裁,因为电影需要投资计算成本,到最后公众不接受就没有第二次买卖。小说应当自由多了,想像力的发展应当首先从小说开始,顶多就挨一两年的穷,没什么了不起的。偏偏中国小说不断重复自己,这个也是我挺伤心的,我觉得中国人想像力的突破应当在小说当中出现。现在很多人都不断地在谈雅和俗的“无区别境界”等等。这些东西是太浅了,整个形式的突破能够在什么地方得到实现?说老实话,我还是偏向于先锋小说。我有一个学生刚写好一篇论文是说中国新先锋小说,因为新先锋小说它不需要考虑读者,它不考虑读者的话就自由了。那这个自由发挥到什么程度,我觉得希望很大。因为一旦小说不再像柳青那样要向多少人负责,要向现实负责、要向历史负责等等,一旦想像力充分发挥了,我想中国小说会有很大的突破的。甚至我刚才说的,中国人不想像未来,这个也会有突破。

谭光辉:你以前比较关注中国当代作家高行健,而且为高行健写了著作,但是好像没在国内出版。你是不是认为他代表了中国当代文学的一种方向或者说一种可能?

赵毅衡:我不能说高行健是一个方向。高行健处理的是戏剧,戏剧是一个公众体裁。戏剧是要演的,虽然它演的成本比电影小一点,但是他对于观众的要求也比较多一点。高行健的一个相当重大的突破是融禅入戏。没有佛教,就没有中国整个中世纪以后的书写,中国大量想像力都是从佛教中来的。佛教中的东西为什么不能进入文人的创作?中国文人挺保守的。高行健把禅,把所谓超越引入了戏剧,而戏剧是最难表现这个东西的,戏剧比小说比诗歌甚至比电影都更难表达这个东西,因为就这么个舞台嘛。他在这一点上做的实验值得总结。

谭光辉:你还写过一些作家的评论文章,有对其评价比较高的作家,一个是史铁生一个是王小波,能不能谈谈这两位作家呢?

赵毅衡:王小波是典型的知识分子写作,知识分子写作在中国来说是比较少的,我喜欢这种聪明劲儿。说句老实话,中国人搞小说的有点儿笨,王小波却很有趣。史铁生我欣赏他的宗教感。当然这个宗教感有点儿麻烦,我最后一次见到史铁生的时候我说“你的宗教感还那么强烈吗?”他说“我现在想的就是不要信错了教”,还是有所挑选的意思。我觉得宗教本身没有好坏之分,宗教狂热分子做的事情破坏了宗教。但是宗教本身是对世俗的一种超越,我一直很欣赏超越,我不太欣赏世俗的经验层面上的东西。

谭光辉:最后请你谈几句对于莫言的看法。

赵毅衡:莫言的想像力丰富,实际上中国这样的人很少。莫言被世界文坛所看中,不仅是诺奖,莫言的著作翻译成外文的一直比较多。我想相当重要的一个原因就是想像力,他说是民间文学,我认为是民间宗教。

谭光辉:就是说莫言小说里起支撑作用的东西是民间宗教?

赵毅衡:是的,就是我说的明代之前的民间传统,在莫言小说中又复活了。

谭光辉:非常感谢。

(录音整理:税雪、唐梦曦、张茜、李庆、任或)